

Filmische dubbelgangers

Van conceptuele metafoor tot formele analyse

Maarten Coëgnarts & Peter Kravanja

Het thema van de dubbelganger is al op talloze manieren vanuit de filmtheorie benaderd: psychoanalytisch (Scheider 2004), auteurtheoretisch (Lawton 1981; Bannon 1985; Meehan 2011), structuralistisch vanuit een welbepaald genre (Fischer 1983; Pelizzon en West 2003) of zelfs vanuit het domein van de *star studies* (Majumdar 2003; Sears 2003; Barnett 2007). Deze interpretatieve en vaak contextuele *frameworks* beperken zich echter niet zelden tot een eenzijdige inhoudelijke kijk op de dubbelganger. Zo wordt de klemtoon bijvoorbeeld gelegd op de *screen persona* van de acteur of de rol van het studiosysteem. In dit artikel opteren we voor een omgekeerde invalshoek.

In de eerste plaats zal de dubbelganger als filmisch probleem worden geanalyseerd. Meer bepaald wensen we een antwoord te formuleren op de vraag hoe en met welke vormgevingmiddelen een cineast en zijn medewerkers het motief van de dubbelganger bij de kijker kan opwekken. Zoals mag blijken, bieden de afzonderlijk beschouwde filmbeelden diverse oplossingen aan, hetzij via montage, compositie of aspecten van *mise-en-scène*. We starten onze analyse met een beknopte taxonomie van de dubbelganger in film. Dat laat ons toe de problematiek van de dubbelganger inhoudelijk te omschrijven. De conceptuele metafoor, zoals die werd gedefinieerd door Lakoff en Johnson (1980), zal hierbij fungeren als bruikbaar instrument om de wezenlijke kenmerken van de dubbelganger te identificeren en te interpreteren. Vervolgens belichten we aan de hand van voorbeelden enkele concrete manifestaties van de dubbelganger als conceptuele metafoor.

Een beknopte taxonomie van de dubbelganger

‘So heissen Leute, die sich selbst sehen.’ – ‘Zo heten mensen die zichzelf zien.’ Met deze woorden initieert de Duitse schrijver Johann Paul Friedrich Richter in 1796 het fenomeen van de *Doppelgänger* of dubbelganger. Meer dan de passieve aanwezigheid van twee identieke personen veronderstelt het motief van de dubbelganger dus allereerst een actieve en hiërarchische relatie tussen twee mensen. Meer bepaald introduceert de dubbelganger een dichotomie waarbij een subject, ook wel bron of *originele identiteit* genoemd, een andere persoon waarneemt die tegelijkertijd wordt ervaren als het eigen zelf. De ervaring van de dubbelganger is steeds het bewustzijn van iets, namelijk een ander, die tegelijkertijd samenvalt met het eigen zelf. Dit actieve proces van herkenning gaat met andere woorden steeds gepaard met een *overdracht van eigenschappen* van de originele identiteit naar de dubbelganger. Of: het zelf wordt geprojecteerd op de ander. Deze omschrijving van de dubbelganger laat ons dus toe de dubbelganger in de eerste plaats te benaderen als een metaforische relatie van de vorm DUBBELGANGER IS ORIGINELE IDENTITEIT. Inderdaad, in dit proces van identificatie is er sprake van een conceptuele samensmelting waarbij het ene conceptuele domein (de dubbelganger) wordt begrepen in termen van een ander conceptueel domein (de originele identiteit). Hierbij is de originele identiteit het brondomein dat gebruikt wordt om het doeldomein, de dubbelganger, te structureren en te beschrijven. De projectie van betekenis-elementen (ook wel *mappings* genoemd) gebeurt steeds van het bron- naar het doeldomein, niet andersom. De dubbelganger is voor zijn bepaling immers afhankelijk van de structuur van de originele identiteit.



Louter ontologisch gesproken, m.a.w. op vlak van het 'zijn', kan de originele identiteit twee bestaanswijzen aannemen: *levend* of *dood*. Omdat we echter met film te maken hebben, voegen we er nog een distinctie aan toe: de *aan-* of *afwezigheid* van de levende of dode originele identiteit op het beeldscherm. Zo kan een originele identiteit die overleden is aanwezig zijn op het scherm in de gedaante van een lijk, een foto of een portret. Denk bijvoorbeeld aan *Professione: reporter* (Michelangelo Antonioni, 1975) waarbij de dubbelganger John Locke (Jack Nicholson) (en ook de kijker) geconfronteerd wordt met het lijk van de originele identiteit, een wapenhandelaar wiens naam 'Robertson' Locke zal overnemen.

De dubbelganger van zijn kant kan zowel mentaal als fysiek gestalte krijgen (zie ook Nagler 2003 en Schneider 2004) (1). Van *mentale dubbelgangers* is er sprake wanneer de dubbelganger de mentale creatie is van de originele identiteit. De dubbelganger presenteert zich binnen het verhaal als een mentale en dus onzichtbare inhoud (bijvoorbeeld als hallucinatie of illusie). Omdat we in film echter steeds te maken hebben met een visuele representatie van de mentale dubbelganger – vaak in de gedaante van een fysieke persoon – krijgt de dubbelganger noodzakelijkerwijs een kwaliteit die zich situeert buiten de logica van de verhaalwereld. Terwijl de andere personages slechts de originele identiteit waarnemen, krijgen de kijkers ook de dubbelganger te zien, met name de fysieke manifestatie ervan. Waar de kijker bijvoorbeeld in een dialoogscene zowel de originele identiteit als de dubbelganger ontwaart, zal het voor de andere personages lijken alsof de originele identiteit een conversatie met zichzelf voert. Existeert de dubbelganger daarentegen autonoom als een objectieve entiteit buiten de originele identiteit, dan spreken we van een *fysieke dubbelganger*. Hij of zij wordt in dat geval door de andere personages waargenomen.

Beide soorten dubbelgangers kunnen op hun beurt zowel een *manifeste* als *latente* variant hebben (zie ook Bannon 1985). Manifeste fysieke of mentale dubbelgangers zijn dubbelgangers waarbij de gelijkenis met de originele identiteit gegrond is op een evidente uiterlijke verwantschap op ante-filmisch niveau (2). Voorbeelden hiervan vinden we onder meer terug in *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1959), *Obsession* (Brian De Palma, 1975) *Dead Ringers* (David Cronenberg, 1988) en *La double vie de Véronique* (Krzysztof Kieslowski, 1991). Bij latente fysieke of mentale dubbelgangers daarentegen, zoals in films als *Shadow of a Doubt* (Alfred Hitchcock, 1943), *Strangers on a Train* (Alfred Hitchcock, 1951), *Performance* (Donald Cammell en Nicolas Roeg, 1970) en *Bad Timing* (Nicolas Roeg, 1980) zijn de overeenkomsten minder vanzelfsprekend, ze zijn veeleer van spirituele aard.

*Fight Club*

Koppelen we de verschillende mogelijkheden aan elkaar, dan levert dat de volgende combinaties op voor de conceptuele metafoor DUBBELGANGER IS ORIGINELE IDENTITEIT: MENTAAL IS LEVEND, FYSIEK IS DOOD en FYSIEK IS LEVEND (3). We overlopen ze even kort.

MENTAAL IS LEVEND (I). Deze categorie laat zich als volgt typeren: de dubbelganger, manifest of latent, is de mentale creatie van een levende originele identiteit. In tegenstelling tot de fysieke dubbelganger behoort dit type niet tot het domein van de perceptie, maar tot dat van de verbeelding. De dubbelganger vermoorden zou hier gelijk staan aan zelfmoord. Originele identiteit en dubbelganger zijn immers één. De levende aanwezigheid van de originele identiteit is de bestaansvoorwaarde voor het verschijnen van de dubbelganger. Vaak gaat het hierbij om gespleten persoonlijkheden waarbij één acteur beide rollen op zich neemt (cf. manifeste mentale dubbelganger). Bekende titels in dit verband zijn o.a. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1932), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) en *Dressed to Kill* (Brian De Palma, 1980). Maar binnen de geschiedenis van de film onderkennen we ook enkele uitzonderingen. In David Finchers *Fight Club* (1999) bijvoorbeeld krijgt het geestelijke alter-ego van de protagonist gestalte in het lichaam van een andere acteur.

FYSIEK IS DOOD (II). Deze groep confronteert de kijker met een dubbelganger die enerzijds onafhankelijk bestaat als een fysieke aanwezigheid buiten de originele identiteit, maar anderzijds verwijst naar iemand die dood is binnen de verhaalwereld van de film. De dubbelganger is slechts een schim van het origineel, een reflectie zonder bron. Door de loskoppeling van het origineel wordt de dubbelganger vaak gekenmerkt door een gevoel van hulpeloosheid. De dubbelganger is een schaduw achtervolgd door de dood van het origineel. De filmencyclopedie levert hier talloze voorbeelden van op: van *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) en *Vertigo* tot *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972) en *Professione: reporter*. Deze categorie kenmerkt zich bovenal door ambiguïteit: het beeld van de dubbelganger roept een afwezigheid op, waarvan het als beeld een presentatie geeft. Om deze reden wordt deze ervaring dan ook vaak getypeerd als *unheimlich*: wat vertrouwd is, verschijnt als iets vreemds. De beelden zijn vervlochten met de dood.



FYSIEK IS LEVEND (III). Net als bij (II) existeert de dubbelganger als een objectieve entiteit onafhankelijk van de originele identiteit, maar in dit geval verwijst de dubbelganger naar een levende identiteit in plaats van naar een dode. Zowel de originele identiteit als de dubbelganger behoren als levende personen tot de diëgetische verhaalwereld. In tegenstelling tot de voorgaande categorieën is de identificatie en interpretatie van de metafoor hier echter niet zo vanzelfsprekend. Zo kan het zijn dat twee personages zich in die mate met elkaar identificeren dat ze elkaars persoonlijkheid lijken over te nemen. Sommige beelden uit films zoals *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) of *Bad Timing* (Nicolas Roeg, 1980) lijken op die manier aan te sturen op een zekere symmetrie (4). Zo kunnen we onszelf de vraag stellen of het personage van Alex (Art Garfunkel) uit *Bad Timing* de dubbelganger is van Netusil (Harvey Keitel) of omgekeerd. Dezelfde opmerking is van toepassing op *Persona*: is de verpleegster Alma (Bibi Andersson) de dubbelganger van de actrice Elisabet (Liv Ullmann) of vice versa? In tegenstelling tot de voorgaande subtypes waar de asymmetrie inherent is aan de structuur van de metafoor is de richting hier minder vanzelfsprekend (5). In relatie tot het genre van de film noir merkt Paul Meehan (2011: 168) verder op dat het vaak om personages gaat die moreel gezien diametraal tegenover elkaar staan, maar toch een zekere band vertonen. De dubbelganger neemt in dat geval de gedaante aan van twee personages die elkaar als het ware aanvullen als these resp. antithese.

De dubbelganger als conceptuele metafoor: een filmisch probleem

Nu we de dubbelganger inhoudelijk hebben gedefinieerd – meer bepaald als een conceptuele metafoor – kunnen we overgaan tot een bespreking van zijn manifestaties op het beeldscherm. In navolging van Jacques Aumont (1996) en David Bordwell (2005) vertrekken we hierbij van een probleemoplossende invalshoek waarbij de metafoor **DUBBELGANGER IS ORIGINELE IDENTITEIT** als filmisch probleem wordt geïdentificeerd en de welbepaalde keuzes van cineasten als specifieke oplossingen voor dit probleem (zie ook Coëgnarts en Kravanja, 2010). Elk type stelt hierbij zijn eigen specifieke

problemen. Zo zal een filmmaker die een conceptuele metafoor van het type (II) wil initiëren steeds voor de uitdaging komen te staan hoe de dode originele identiteit op het scherm te suggereren als een aanwezigheid. Een cineast die daarentegen bij de kijker een latente variant van het type (III) wil oproepen, zal zichzelf de vraag moeten stellen hoe een relatie tot stand gebracht kan worden tussen twee personages die qua uiterlijk niets gemeenschappelijk hebben, maar wel op spiritueel vlak gelijkenissen vertonen. Juist omdat de identiteit hier minder vanzelfsprekend is (want niet gebaseerd op een evidente fysieke verwantschap op het niveau van het ante-filmische), dienen de cineast en zijn entourage noodzakelijkerwijs op zoek te gaan naar andere (vaak filmische) hulpmiddelen om de metafoor *DUBBELGANGER IS ORIGINELE IDENTITEIT* bij de kijker te bewerkstelligen. Voor al deze problemen biedt de filmgeschiedenis diverse oplossingen aan, die vanuit de basiskenmerken van film gestructureerd kunnen worden.

Algemeen gesteld kan de conceptuele metafoor *DUBBELGANGER IS ORIGINELE IDENTITEIT* zich aan de kijker kenbaar maken op twee manieren, nl. met behoud van ruimte en zonder behoud van ruimte. Noël Carroll (1996) spreekt in dit verband van *homospacialiteit* resp. *non-homospacialiteit*. Strikt genomen omvat dat de vraag naar de locatie van beide termen: kunnen we bron- en doeldomein al dan niet identificeren binnen één ruimte? Is het antwoord hierop positief, dan spreken we van *homospacialiteit*. Doorgaans valt dat samen met het niveau van de enkelvoudige opname, maar dat hoeft niet noodzakelijk het geval te zijn. Ook bij superimpositie en de techniek van de split-screen is er immers sprake van een spatiale eenheid, ondanks een temporele breuk. Dat maakt dat de hoofdcategorie van *homospacialiteit* verder uit elkaar valt in twee subcategorieën geordend rond een temporeel verschil. Situeren zowel de originele identiteit als de dubbelganger zich daarentegen elk afzonderlijk in een andere opname, dan spreken we van *non-homospacialiteit* en bevinden we ons op het niveau van de montage. Dan voltrekt het dubbelgangersmotief zich binnen een doorbroken tijd-ruimtelijk continuüm. We beschouwen elk van deze categorieën afzonderlijk.



Bad Timing

Enkelvoudige opname: statisch vs. mobiel beeldkader

Is er sprake van een eenheid van tijd en ruimte, dan is de conceptuele metafoor DUBBELGANGER IS ORIGINELE IDENTITEIT werkzaam op het niveau van de onafgebroken opname. Binnen deze categorie onderscheiden we verder een statisch en een mobiel beeldkader.

In het eerste geval situeert de conceptuele metafoor zich binnen de continuïteit van één vastgehouden en immobiel beeldkader. Er komt met andere woorden geen verplaatsing van de camera aan te pas en dus ook geen herkadring. Dat maakt dat de beeldcompositie een belangrijke bijkomende parameter is. Hoe kan de conceptuele metafoor van de dubbelganger zich vervolgens ontplooiën binnen een vast beeldkader? Een mogelijk antwoord hierop biedt de *symmetrische beeldcompositie*. Dit compositieprincipe legt het visuele accent op de verticale middenas waardoor er een soort van spiegeleffect ontstaat met aan weerszijden gelijkwaardige elementen. Een voorbeeld hiervan vinden we terug in *Bad Timing* waarbij de beeldcompositie wordt ingezet als oplossing voor het probleem van de conceptuele metafoor ALEX IS NETUSIL of NETUSIL IS ALEX. Het betreft hier een latente variant van het type FYSIEK IS LEVEND (III). Hoewel beide personages narratief gezien elkaars antagonisten zijn (verdachte versus inspecteur) lijken de filmbeelden het tegendeel te suggereren. De film toont ons tweemaal een symmetrische beeldcompositie waarbij de personages in profiel lijnrecht tegenover elkaar gepositioneerd worden. De eerste keer bewaart de camera, net als Alex en Netusil, nog een zekere afstand. Beide mannen, respectievelijk rechts en links in het beeldkader, worden vanaf hun borst door de camera opgenomen, starend naar elkaar. De tweede opname daarentegen toont ons uitsluitend een symmetrische beeldcompositie van hun gezichten in profiel. De afstand ten opzichte van de camera is nu gereduceerd, net als de ruimte tussen de personages. De weerspiegeling wordt door middel van de beeldgrootte nogmaals visueel doorgedreven en geïntensifieerd. Later in de film, wanneer Netusil Alex uithoort, krijgen we een herhaling van deze beeldcompositie, weliswaar in omgekeerde orde. Het gezicht van Alex bevindt zich nu, in tegenstelling tot dat van de inspecteur, links in beeld en omgekeerd. De opname vormt als het ware de weerspiegeling van het voorafgaande. Elk heeft de positie van de ander ingenomen. De overlapping is gebeurd en hiermee ook de samensmelting van hun identiteiten. Merk op dat de symmetrie in beide gevallen verder versterkt wordt door de gelijkenis in kleding. Beiden dragen een corresponderend zwart pak, wit overhemd en das. De overeenkomst tussen twee fysiek verschillende persoonlijkheden wordt in dit geval geïnitieerd door het filmische (de beeldcompositie) te combineren met het ante-filmische (de kleren).

In het tweede geval voltrekt de conceptuele metafoor zich binnen de continuïteit van een mobiel en beweeglijk beeldkader, ook wel sequentieopname genoemd. De verplaatsing van de camera impliceert steeds een herkadring. Binnen deze parameter biedt de indexicale activiteit van de camera een mogelijke oplossing voor het probleem van de dubbelganger (6). De camera toont ons een aspect van de originele identiteit (deels of geheel) en wijst vervolgens aan met welk aspect van de dubbelganger dat element correspondeert (of omgekeerd). De inmiddels befaamde museumscène uit *Vertigo* is in dit verband illustratief (p. 87). In deze scène zien we hoe het personage van Scottie (James Stewart) net als de kijker getuige is van de conceptuele metafoor MADELEINE IS CARLOTTA, een voorbeeld van het type FYSIEK IS DOOD (II). De film toont ons de fysieke aanwezigheid van Madeleine (Kim Novak) terwijl ze dromerig naar een portret van haar overleden overgrootmoeder Carlotta Valdes kijkt. Door middel van twee continue camerabewegingen worden vervolgens twee deelaspecten van de originele identiteit geprojecteerd op twee overeenstemmende deelaspecten van de dubbelganger. In een eerste opname toont de film ons het gezichtspunt van Scottie: een opname van het boeket bloemen van Madeleine, dat naast haar ligt, wordt door één onafgebroken camerabeweging verbonden met de gelijkwaardige picturale weergave ervan op het schilderij, een overdracht die zich het best laat omschrijven als een onzichtbare lijn die ruimtelijk tussen twee attributen getrokken wordt. In een tweede opname zien we hoe het kapsel van Madeleine op identieke wijze visueel wordt gerelateerd aan dat van Carlotta. Opmerkelijk hierbij is dat deze projecties zich voor de kijker ontvouwen als subjectieve opnamen. De kijker krijgt visueel de associaties en *mappings* te zien die Scottie als het ware mentaal maakt.

Bovenstaande voorbeelden suggereren vooral oplossingen op het filmische niveau. Compositie resp. indexicale camerabeweging zijn noodzakelijk om de metafoor te kunnen herkennen. We kunnen dan ook spreken van filmische metaforen (zie ook Rohdin 2009). Daarnaast kan de metafoor ook binnen één enkelvoudige opname geïntroduceerd worden door louter tekens die zich al op het niveau van het ante-filmische bevonden. In Hitchcocks *Rebecca* bijvoorbeeld, naar het literaire origineel van Daphne du Maurier, wordt de geest van de omgekomen vrouw van Maxim de Winter (Laurence Olivier) onder meer in leven gehouden door het gebruik van de synecdoche, een vorm van metonymie waarbij een onderdeel of attribuut van een object gebruikt wordt om het hele object aan te duiden (7). Gedenkwaardig in dit verband is de balscène waarbij de jurk van Rebecca fungeert als synecdoche voor de originele identiteit. De film toont ons de nieuwe bruid (Joan Fontaine, wier personage naam ongenoemd blijft) uitgedost in Rebecca's jurk (p.92). Op die manier wordt de conceptuele metafoor JOAN FONTAINE IS REBECCA geïntroduceerd binnen de ante-filmische omgeving (8).

Superimpositie en split-screen

Bij superimpositie en split-screen gaat de conceptuele metafoor gepaard met een spatiale eenheid, zonder evenwel een temporele eenheid te behouden. Dit in tegenstelling tot de enkelvoudige opname waarbij er ook sprake was van een eenheid van tijd. Wanneer de fotogrammen van een filmstrip meer dan één keer worden belicht vóór ze ontwikkeld worden, dan spreken we van *superimpositie*. Vertaald naar het motief van de dubbelganger betekent dat dat een aspect van de dubbelganger (vaak het gezicht) wordt belicht op eenzelfde deelaspect van de originele identiteit (of omgekeerd). In *Performance* bijvoorbeeld, een film die in menig opzicht interessant is om zijn thematiek van gedaanteverwisseling, zien we op een gegeven moment hoe het gezicht van rocksuperster Turner (Mick Jagger) wordt belicht op dat van gangster en voortvluchtige Chas Devlin (James Fox), op die manier aansturend op de conceptuele metafoor CHAS IS TURNER.



Daarnaast kan de conceptuele metafoor DUBBELGANGER IS ORIGINELE IDENTITEIT tot stand gebracht worden door middel van de *split-screen* techniek. Bij deze vorm van secundaire kadrage wordt binnen één visie of opname een bijkomende opname geplaatst zodat een interactie ontstaat tussen de beelden. Meermaals geciteerd in dit verband is het beeld uit Ingmar Bergman's *Persona* waarbij het probleem hoe de persoonlijkheden van beide vrouwen samen te smelten wordt opgelost door de opnamen van de gezichtshelften van Alma (Bibi Anderson) en Elisabet (Liv Ullman) – met behulp van de *split-screen* techniek – te combineren en te laten samenvloeien tot één geheel.

Montage

De conceptuele metafoor DUBBELGANGER IS ORIGINELE IDENTITEIT kan zich met of zonder eenheid van ruimte ontplooiën. De eerste optie hebben we ondertussen besproken, vervolgens is ook de afwezigheid van spatiale eenheid aan de beurt. We bevinden ons op het niveau van de *montage* of de opeenvolging van enkelvoudige opnamen. In tegenstelling tot het voorgaande gebeurt de lokalisatie van de dubbelganger (doeldomein) en de originele identiteit (brondomein) steeds afzonderlijk. Ook hier zijn er telkens twee mogelijkheden. Enerzijds weerspiegelt een statische opname met de dubbelganger een andere statische opname met de originele identiteit. Ook op dit vlak is *Bad Timing* verdienstelijk. We zagen al hoe de symmetrische compositie op het niveau van de afzonderlijke opname dienst deed als mogelijke oplossing voor de conceptuele metafoor ALEX IS NETUSIL OF NETUSIL IS ALEX. De film biedt echter nog een andere mogelijkheid, ditmaal op het niveau van de *découpage*. Een opname toont een statisch beeld van Alex, die loodrecht in de richting van de camera kijkt (de plaats van Netusil en de kijker), gevolgd door een identieke opname, ditmaal van Netusil, die ook dwars naar de camera kijkt. Dat resulteert in een structurele overlapping waarbij louter op visuele wijze een band wordt gecreëerd.

Anderzijds weerspiegelt een mobiele opname met de dubbelganger een andere mobiele opname met de originele identiteit (of omgekeerd). Denk bijvoorbeeld aan de openingsscène uit *Shadow of a Doubt* waarbij de film begint met twee vrijwel identieke *establishing shots*: een van Uncle Charlie in de grootstad en een ander van Young Charlie in het kleine Californische stadje Santa Rosa. In beide gevallen verloopt de voortgang van de camera van ver naar dichtbij door het raam van de slaapkamer om uiteindelijk te culmineren in een statische opname van het personage dat op bed ligt. Het enige verschil tussen beide opnamen is dat de twee bedden in tegengestelde richting worden getoond, wat steek houdt, aangezien Uncle Charlie en Young Charlie op die manier worden bevorderd tot elkaars spiegelbeeld. Barbara M. Bannon (1985: 57) spreekt in dit verband van the 'technique of doubling', dit is 'the paralleling and reversing of scenes. To an amazing degree, then, form and content merge [...] to communicate meaning.' Deze structurele verdubbeling hoeft zich bovendien niet te beperken tot het visuele. Ook *muziek* kan in dit geval verdubbelen werken. Op het moment dat Scottie, de protagonist uit *Vertigo*, Judy voor de eerste keer ziet, krijgen we naast een vrijwel identieke beeldcompositie van haar gezicht in profiel, dezelfde smachtende score te horen van huiscomponist Bernard Hermann als wanneer Scottie Madeleine voor het eerst ziet, waardoor op visuele en auditieve wijze de brug wordt gemaakt naar die scène in het restaurant uit het begin van de film.

Samengevat kunnen we stellen dat de conceptuele metafoor DUBBELGANGER IS ORIGINELE IDENTITEIT gerealiseerd kan worden met en zonder behoud van ruimte. Hierbij kan – naargelang de inhoudelijke eisen van elk type – beroep gedaan worden op allerlei filmische hulpmiddelen: van symmetrische compositie, de indexicale activiteit van de camera, *split-screen* en superimpositie tot de techniek van verdubbeling op het niveau van de montage.

Met dit overzicht zijn allicht niet alle mogelijkheden aan bod gekomen. Zo beperkt onze analyse zich hoofdzakelijk tot de monomodale visuele variant (9). Niettemin hopen we met deze bijdrage een onderbelicht aspect van de dubbelganger in film in kaart te hebben gebracht.

Voetnoten

- 1 Steven Jay Schneider (2004) spreekt in dit verband respectievelijk van *alter-egos* en *doppelgängers*, die hij vervolgens verder opsplijt in allerlei subtypes. Voor een bespreking hiervan verwijzen we naar het zesde hoofdstuk uit zijn boek *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*.
- 2 Met 'ante-filmisch' wordt datgene omschreven wat zich voor de camera afspeelde op het ogenblik van de opname. Het 'filmische' is dan het tot beeld verwerkte ante-filmische.
- 3 De combinatie MENTAAL IS DOOD laten we hier buiten beschouwing om de evidente reden dat een dode originele identiteit zich geen mentale voorstellingen meer kan maken en dus ook geen mentale dubbelganger.
- 4 Deze categorie lijkt daarmee alvast een van de basisassumpties uit de cognitieve metafoorthorie uit te dagen, nl. de veronderstelling dat bron- en doeldomein nooit onderling verwisselbaar zijn.
- 5 In het geval van subtype (I) wordt de onomkeerbaarheid opgelegd doordat de dubbelganger rechtstreeks ontspringt aan de verbeelding van de originele identiteit. In het geval van subtype (II) vloeit de asymmetrie voort uit het feit dat de overleden persoon steeds wordt ingevuld door de originele identiteit.
- 6 Met 'indexicaal' wordt hier de aanwijzende kwaliteit van de camera bedoeld, zoals we die bijvoorbeeld ook aantreffen wanneer de camera ons in één beweging zowel de blik van een personage toont als het object waarop die blik gericht is.
- 7 De metonymie is een stijlfiguur waarbij de relatie tussen betekenaar en betekende berust op associatie (bijvoorbeeld het kruis en het christendom; de Eiffeltoren en Parijs). Dit in tegenstelling tot de metafoor waarbij de verhouding berust op overdracht.
- 8 Het metaforische karakter van deze scène wordt ook onderkend door Paul Meehan (2011: 173). In hoofdstuk 8 uit het boek *Horror Noir: Where Cinema's Dark Sisters Meet* schrijft deze auteur het volgende: 'Another visual metaphor for the subsuming of the second Mrs. De Winter's personality by that of Rebecca is in the costume ball scene where she puts on Rebecca's costume, as if she is changing clothes and identities with the other woman.'
- 9 Monomodale metaforen zijn metaforen waarbij zowel bron- als doeldomein door één enkele modus zijn voortgebracht. Zo is de visuele metafoor een monomodale metafoor waarbij de beide termen visueel zijn uitgedrukt. Daarnaast onderscheiden we in navolging van Forceville (2009) ook multimodale metaforen. In dit geval nemen bron- en doeldomein een verschillende modaliteit aan. Een voorbeeld hiervan is de verbo-picturale metafoor waarbij een van de termen visueel wordt belichaamd en de andere verbaal.

Bibliografie

- Aumont, Jacques. *A quoi pensent les films?* Parijs: Nouvelles Editions Séguier, 1996.
- Bannon, Barbara M. 'Double, Double: Toil and Trouble', in: *Literature/Film Quarterly*, Vol. 13, nr. 1, 1985, p. 56-65.
- Barnett, Vincent L. 'Dualling for Judy: The Concept of the Double in the Films of Kim Novak', in: *Film History*, Vol. 19, 2007, p. 86-101.
- Bordwell, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Carroll, Noël. 'A Note on Film Metaphor', 212-223 in: Noël Carroll. *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Coëgnarts, Maarten en Kravanja, Peter. 'Van concept tot beeld: een formele classificatie van filmische metaforen', in: *CineMagie*, Vol. 273, 2010, p.49-60.
- Fischer, Lucy. 'Two Faced Women: The "Double" in Women's Melodrama of the 1940s', in: *Cinema Journal*, Vol. 33, nr. 1, 1983, p. 24-43.
- Forceville, Charles. 'Non-verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework : Agendas for Research', 19-42 in Charles Forceville en Eduardo Urios-Aparisi (eds.). *Multimodal Metaphor*, Berlijn: Mouton de Gruyter, 2009.
- Lakoff, George en Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press, 1980/2003.
- Lawton, Anna M. 'The Double...A Dostoevskian Theme in Polanski' in: *Literature/Film Quarterly*, Vol. 9, nr. 1, 1981, 121-129.
- Majumdar, Neepa. 'Doubling, Stardom, and Melodrama in India Cinema: The "Impossible" Role of Nargis' in: *Post Script*, Vol. 22, nr. 3, 2003, p. 89-103.
- Meehan, Paul. 'Hitchcock's Psychological Ghosts and Doppelgangers', 167-185 in: Paul Meehan. *Horror Noir: Where Cinema's Dark Sisters Meet*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2011.
- Nagler, Nihi. 'Singling Out the Double: Objectivity, Subjectivity and Alterity in Kieslowski's The Double Life of Veronique' in: *Post Script*, Vol. 22, nr. 3, 2003, p. 8-20.
- Pelizzon, Penelope V. en West, Nancy. 'A Perfect Double Down to the Last Detail: Photography and the Identity of Film Noir' in: *Post Script*, Vol. 22, nr. 3, 2003, p. 34-45.
- Richter, Johann Paul Friedrich. Siebenkas: Werke, Munchen: Carl Hanser Press, 1959.
- Rohdin, Maths. 'Multimodal metaphor in classical film theory from the 1920s to the 1950s', 403-428 in Charles Forceville en Eduardo Urios-Aparisi (eds.). *Multimodal Metaphor*, Berlijn: Mouton de Gruyter, 2009.
- Schneider, Steven Jay. 'Manifestations of the Literary Double in Modern Horror Cinema', 106-121 in: Steven Jay Schneider. *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Sears, John. "In His Own Image": Genre, Memory and Doubling in Schwarzenegger's Films' in: *Post Script*, Vol. 22, nr. 3, 2003, p. 104-114.

Maarten Coëgnarts is Master in de Filmstudies en de Visuele Cultuur (UA).